
HAJDÚ ATTILA

Techné kai Logos Kallistratos Narkissos-víziója

*In his longest ekphrasis (5), Callistratus (fl. probably in 4th century AD) uses enargeia and phantasia to depict vividly Narcissus' marble sculpture and to evoke the tragic fate of the young boy. On the basis of the surviving works of art, it is well-known that the representations of Narcissus were widespread in the Roman world from the 1st century AD. Therefore, there is no reason to suppose that it would have been a difficult task for Callistratus to get inspiration from the statues of Narcissus exhibited in the horti of Roman villas, public parks and baths, or from the large number of wall-paintings and mosaics depicting the young mythological figure. Besides publishing my Hungarian translation of the Narcissus' ekphrasis, I will explore the crucial elements originating from both the Graeco-Roman visual culture and literature that may have influenced this description, and the art criticism occurring in the text as well.*¹

Prolegomena ad Descriptiones Callistrati

Kallistratos – meglehet már a kereszténység felemelkedésével egyidőben – valamikor a Kr. u. 4. században élt és a Római Birodalom valamelyik szónoki iskolájában volt tanító. Ókori *testimoniumok* híján ez a mai *communis opinio*, amit Kallistratos egyetlen, *Ekphraseis* címen hagyományozott művének irodalomtörténeti és nyelvészeti vizsgálataiból a filológusok megállapítottak.²

¹ A publikáció elkészítését az MTA-SZTE Antikvitás és reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport (TK2016-126) támogatta.

² A számos elmélet közül csak néhányat emelünk ki: az egyik népszerű feltételezés szerint Kallistratos közvetlenül az ifjabb Philostratos után élt, így a Kr. u. 3. század végére vagy 4. század elejére tehető a működése: FAIRBANKS (1931: 369) és BOULOGNE (2007: 11–12). ANTONIO CORSO Kallistratos korábbra, a Severus-kori Athén kulturális

A *Leírásokból* azonnal kitűnik, Kallistratos a második szofisztika irodalmi mozgalmához³ tartozott, a multikulturális Római Birodalom tagjaként ápolta, terjesztette az athéni klasszikus retorika világának hagyományát.⁴ A szofista a tizennégy verbalizált műalkotására⁵ – javarészt ezek bronz- és márványszobrok, amelyekről nem lehet tudni, milyen elv szerint kerültek kiválogatásra⁶ – stilisztikai analógiák forrásaként és irodalmi gyakorlatok tárgyaként tekint.⁷

Kallistratos leírásai elején történeti helyszíneket és történetileg adathozható művészegyeniségeket is megnevez (három jelentős késő klasszikus kori szobrász – Skopas, Praxitelés és Lysippos neve is feltűnik).⁸ Ez azonban csupán a kiindulási pont, „ugródeszka” egy másik, virtuális világba:⁹ szerzőnk csak rövid időre horgonyoz le az egyiptomi Thébában, az Akropolison, Sikyónban vagy az árnyas ligeteknél, nem a szob-

közegébe helyezte: Az athéni kötődéséhez ld. Callistr. *Stat.* 11-es szövegének elejét: CORSO (2001: 17–23). BERNERT a Kr. u. 4. századi szofista, Themistios kortársaként nevezi meg szerzőnket: BERNERT (1940: 317). ALTEKAMP elmélete az, hogy Kallistratos nem máshol, mint a Konstantinápolyban fényképezte le szemével a kiállított műtárgyakat, amelyek az „alapanyagot” adták leírásgyűjteményhez ALTEKAMP (1988: 82; 95). Kallistratos datálásának kérdéséhez összefoglalóan ld. BÄBLER–NESSEL RATH (2006: 2–5); Kallistratos művének nyelvezetéről: ALTEKAMP (1988: 82).

³ A második szofisztikához ld. BOWERSOCK (1969); ANDERSON (2009), különösen hasznos összefoglalás: ELSNER (1998: 169–199).

⁴ Az ötödik leírása végén a ὡς νέοι vocativus egyértelműen az iskola miliójére utal. Ebből az következhet, hogy Kallistratos ezeket a szövegeket didaktikai célokra használta fel: Callistr. *Stat.* 5, 5, 9–10: τοῦτον θαυμάσας, ὡς νέοι, τὸν Νάρκισσον καὶ εἰς ὑμᾶς παρήγαγον εἰς Μουσῶν αὐλὴν ἀποτυπωσάμενος. [ἔχει δὲ ὁ λόγος, ὥς καὶ ἡ εἰκὼν εἶχεν.]

⁵ Ezek név szerint a következők: Szatír, Bacchánsnő, Erós, Ind, Narkissos, Kairos, Orpheus, Dionysos, Memnón, Paian, Ifjú (*éitheos*), Kentaur, Médeia, Athamas.

⁶ A kallistratosi *selectió*ról ld. BÄBLER–NESSEL RATH (2006: 9–10); ALTEKAMP (1988: 95–97).

⁷ Ehhez ld. POLLITT „literary analogists”-fogalmát: POLLITT (1974: 10).

⁸ A tizenhárom szoborból nyolc márványból, öt bronzból készült. Öt leírásból fény derül a szobrász nevére is: 1) a Bacchánsnőt megformáló Skopas; 2) egy Eróst, egy Dionysost és egy ifjút (*éitheos*) Praxitelés nevéhez kapcsol; 3) a *Kairost* pedig Lysippos nevéhez. A késő klasszikus szobrászok megnevezésével Kallistratos éppúgy arra a Xenokratés által megkezdett művészetkritikai hagyományra kíván reflektálni, mely a vizuális művészetek késő klasszikus korszakát emelte piederstálra ld. bővebben: SCHWEITZER (1932); POLLITT (1974: 74–75).

⁹ E folyamatokhoz finom elemzést kínál Kallistratos francia fordításához írt előszó, különösen BOULOGNE (2007: 12–17).

rok objektív elemzése vagy eredeti kontextusának rekonstruálása a célja,¹⁰ hanem a sztoikus esztétikából kölcsönzött *phantasiát*¹¹ és az *enargeiát*¹² veti be, hogy egy Múzsák által uralt és a valós idősíkon felülálló térbe, egy képzeletbeli múzeumi sétára invitálja közönségét.¹³

Kallistratos mindvégig az *autopsiával* rendelkező vezető pozíciójában tetszeleg. Ebben a világban a közönség közvetlen percepciója megbénulni látszik, ezért nem marad más lehetősége, mint rábízni magát a szövegre és a virtuóz gondolatalakzatokra. Kallistratos az Æv irreális értelmű modális partikula beszúrásával ezt akarja sugallni: noha az olvasó/hallgató fizikai valójában nem volt jelen, hogy megcsodálja ezeket a műtárgyakat, a *logos* itt és most lehetőséget kínál e kultuszszobrok (*agalma*)¹⁴ isteni természetének és a művészet mágikus aspektusainak megismerésére.¹⁵

Ha az *enargeia* és a *phantasia* célt ér, a közönség a mentális látás útján megformált szobrokról valóban elhiszi, hogy nem élettelen anyagból készültek, hanem eleven isteneket és mitológiai alakokat „lát” és szinte vágyik arra, hogy a hússá megpuhult ércet vagy a hajtincsek görbületét leképező márványt megérinthesse.

¹⁰ Vö. Pausanias *Periéghésis tés Hellados* c. munkájában olvasható objektív művészeti elemzésekkel POLLITT (1974: 9).

¹¹ A *phantasiai* (*visiones*) vö. Arist. *de An.* 428A; Ov. *Trist.* 3, 411–413; Quint. *Inst.* 6, 2, 29–30, Phil. V. A. 6, 19. Ld. bővebben: BENEDIKTSON (2000: 162–188; POLLITT (1974: 52–55); SCHWEITZER (1925).

¹² Az *enargeiához* (*illustratio, evidentialia*) *locus classicus*: Quint. *Inst.* 6, 2, 26–36. Arist. *Rh.* 3, 11, 2. NAGYILLÉS (2012: 37–61)

¹³ Vö. Pheidias teljesítményének quintilianusi értéktétele: a görög művészet Pheidias tevékenységével ért el a tetőpontját. Pheidias ugyanis képes volt észrevenni és formába önteni az istenek kifejezhetetlen fenségét (*pondus, auctoritas*) és feltárni az isteni természetét. Quint. *Inst.* 12, 10, 9: *Phidias tamen dis quam hominibus efficiendis melior artifex creditur, in ebore uero longe citra aemulum uel si nihil nisi Mineruam Athenis aut Olympium in Elide Iouem fecisset, cuius pulchritudo adiecisse aliquid etiam receptae religioni uidetur, adeo maiestas operis deum aequauit.*

¹⁴ Az *agalma* és az *eikón* közötti különbség áttekintéséhez: PLATT (2011: 189).

¹⁵ ELSNER (1998: 247–249) hívja fel a figyelmet, hogy Kallistratos az *ekphrasis*-szerzők közül egy olyan egyedülálló vallásos szemléletmóddal bír, amivel a szobor isteni erejét tudta megragadni (Callistr. *Stat.* 8). A kutató kimutatja, hogy ez a művészetet méltató nyelv a kereszténység térnyerésével Bizáncban is követőkre talál (Phótios, Michaél Psellos). Valószínű tehát, hogy a szerzőnek a vizuális kultúra irodalmi örökségének középkori átmentésében is fontos szerep jutott.

Kifinomultság, a naturalizmus iránti kiolthatatlan vágy, elevenség és a művészetre a *phantasia* által adott válaszok – ezek adják a kallistratosi műtárgyleírások kvintesszenciáját. A késő császárkori szofista tehát szubjektív műelemzések sorozatát kínálja, amelyekre a hellénisztikus kori művészetkritikáján¹⁶ túl az újplatonizmus esztétikája is minden bizonnyal hatással volt.¹⁷

Lehetetlen megmondani, hogy e leírások mögött konkrét, szemtől-szemben látott műtárgyak élménye áll-e.¹⁸ Ehelyett helytállóbb ezekre olyan, a szónok képzeletében megfogant irodalmi víziókként, prózában megírt „költeményekként” tekinteni, amelyek úgy tesznek eleget a szép stílus, a választékos gondolatfűzés szempontjainak, hogy mindeközben reflektálnak a vizuális művészet világára, másrészt mégiscsak válogatnak abból.¹⁹ E vizuális nyelvből kölcsönzött képekből egy adott műalkotás címén valami egészen újat, egy képzeletbeli műalkotást szintetizálnak.

Egyet kell értenünk Jaś Elsner azon megállapításával, hogy e *descripti*ók művészettörténeti értéke valójában vetekszik a fennmaradt tárgyi emlékanyaggal,²⁰ hiszen a műtárgyak verbális „átiratai” újabb adatokkal gazdagíthatják a görög művészet császárkori recepciótörténetéről való ismereteinket, továbbá azokra a kulturálisan rögzített konvenciókra világíthatnak rá, hogy *hogyan* gondolkozott Kallistratos a görög művészetről és az ábrázolás kérdéseiről?

¹⁶ A művészetelmélet már a Kr. e. 4. századtól a szubjektivitás irányába tolódik: POLLITT (1974: 28–33). Ld. bővebben *popular criticism* (populáris, művészetnépszerűsítő kritika) fogalmának meghatározását POLLITT (1974: 63–66).

¹⁷ Kallistratos és az újplatonizmus viszonyára eddig kevés figyelem irányult. Üdítő kivétel BOULOGNE (2007: 36–37), aki Plótinus *Ἐννεᾶδες* c. művével állítja párbeszédbe e kallistratosi szövegeket.

¹⁸ HEYNE (1801) az első, aki az egyes leírásokhoz konkrét műalkotásokat kötött. Az 1902-ben publikált Teubner kiadásának terjedelmes *praefati*óban a szövegek a régészeti anyaggal is összevetésre kerülnek SCHENKL–REICH (1902: IV–LIII). Legutóbb BÄBLER–NESSELRATH (2006: 15) bizonyítja, hogy hat leírást sikerült azonosítani vagy kapcsolatba hozni a fennmaradt emlékanyaggal (Szatír, Bacchánsnő, Erós(?), Kairos, Dionysos, Memnón).

¹⁹ Fontos megállapításokat tesz ROUSSELLE (2001: 373–403), aki a császárkori rétoriskolák oktatásában a képzőművészeti alkotások szerepét vizsgálja.

²⁰ ELSNER (1998: 456–246).

Áttekintés: Irodalmi és képzőművészeti „alapanyag” a kallistratosi Narkissos-ekphrasishoz

A dolgozat témájának a kallistratosi *Ekphraseis* ötödik darabját, egy Narkissos-szobor leírását választottuk. Mielőtt a szöveg magyar fordítását közreadnánk és a fenti megállapítások fényében a szöveg vizsgálatát megkezdenénk, érdemes egy rövid kitérőt tenni és felvázolni Narkissos antik irodalmi és képzőművészeti hagyományban betöltött szerepét. Egyúttal azt a kérdést is feltehetjük, hogy Kallistratos Narkissos-ekphrasisa milyen mértékben függ a korábbi irodalmi és művészeti alkotásokból?



1. ábra: Narkissos és Erös (Tanagra?)
Ld. RAFN (1992: 707, 44. sz.)

Narkissos „későn nyíló” virág a kanonizált görög mítoszok kertjében;²¹ a mítosz keletkezésének pontos idejéről ugyanis nem tudni semmi biztosat, legfeljebb annyit, hogy valószínűleg Boiótiából terjedt el.²²

Az antik ikonográfiai lexikon, a LIMC lapjain hiába keressük, nem találunk Narkissos történetét vizualizáló vázakepeket, ahogy egyetlen archaikus és klasszikus kori Narkissos-szal kapcsolatba hozható szobrászati alkotást sem. Annak ellenére, hogy a mítosz lényegi mondanivalójához a tükörnél alkalmasabb hordozót aligha lehetett volna találni, a görög és etruszk tükrök díszítésénél úgyszintén mellőzik a Narkissos-témát.

²¹ Ezzel szemben a nárcisz botanikai aspektusaival már a homérosi Déméter-himnuszban találkozunk (*h.Cer.* 8–18). A virág az Alvilággal áll kapcsolatban, amit „Zeus akaratából a rózsás arcú Korénak **csapdaként** növesztett a Föld, hogy Hadész kedvére tegyen” (ὄν φῦσε **δόλον** καλυκώπιδι κούρη Γαῖα Διὸς βουλήσι χαρίζομένη πολυδέκτη); olyan virág, amelynek erős illata szinte megbabonázza (θαμβήσας) Persephonét. A nárcisz e narkotikus hatására vezethető vissza a szó eredete is (a *νάρκη* „zsibbadtságot, elernyedtséget” jelent). A nárcisz további görög irodalmi előfordulásához: Euph. *Fr.Hist.* 94; Paus. 9, 31,7. ZIMMERMANN (1994: 2).

²² Vö. Pausanias egyik Narkissos-szal kapcsolatos közlésével (Paus. 9, 31,8), ami lehetséges, hogy a mítosz egyik genuin, boiót folklórban élő változatát tükrözi: ZIMMERMANN (1994: 11).

A legkorábbi ábrázolás, ami szóba kerül, egy, a boiótiai Tanagrából származó, Kr. e. 3. századi, mára elveszett terrakotta szobrocska (1. ábra).²³ A szobrocska fejét koszorú díszítette; lefelé tekint, közben köpenyét levetni készül; jobb vállán Erós üldögél.²⁴ Ha valóban Narkissost ábrázolja, ez a kisplasztika arra lehet bizonyíték, hogy Narkissos mítosza a kora hellénisztikus korban már biztosan létezett.²⁵

Ami az irodalmi forrásokat illeti, úgy látszik, hogy a ma is ismert, részletes változat – a nikaiai Parthenios (?),²⁶ Hyginus, Konón²⁷ és Pau-

²³ RAFN (1992: 707, 44. sz.).

²⁴ BALENSIEFEN (1990: 52, 224. jz.) bizonytalan az azonosításban a tükörkép ábrázolásának hiánya miatt; BETTINI–PELLIZER (2003: 96-97) (*non vidi*) a szobrocska hitelességét vonják kétségbe és hamisítványnak gondolják. ZIMMERMANN (1994: 11–19) szerint a szobrocska nem máshonnan, mint egy, Narkissosnak dedikált boiót szentélyéből származik.

²⁵ ZIMMERMANN (1994: 17).

²⁶ Egy 2010-ben publikált oxyrhynchosi papirusztöredék (P.Oxy. LXIX 4711) lehet a Narkissosról szóló legkorábbi irodalmi emlékünknél, amely a nikaiai Parthenios *Metamorphoseis*ából származhat és három rövid mitológiai történet – Adónis, Narkissos, Asteria átváltozásának – részletét tartalmazza. Online elérhető változat: *New light on the Narcissus myth: P.Oxy. LXIX 4711*. <http://www.papyrology.ox.ac.uk/POxy/papyri/4711.html>, 2019.03.14. Továbbá: LUPPE (2006: 1–3).

²⁷ Conon *FGrH* 26, F I 24: ἐν Θεσπείᾳ τῆς Βοιωτίας (ἔστι δ' ἡ πόλις οὐχ ἐκὰς τοῦ Ἑλικῶνος) παῖς ἔφν Νάρκισσος πάνυ καλὸς καὶ ὑπερόπτης Ἐρωτὸς τε καὶ ἐραστῶν. Καὶ οἱ μὲν ἄλλοι τῶν ἐραστῶν ἐρῶντες ἀπηγόρευσαν, Ἀμεινίας δὲ πολὺς ἦν ἐπιμένων καὶ δεόμενος· ὥς δ' οὐ προσίετο ἀλλὰ καὶ ξίφος προσέπεμψεν, ἑαυτὸν πρὸ τῶν θυρῶν Ναρκίσσου διαχειρίζεται, πολλὰ καθικετεύσας τιμωρὸν οἱ γενέσθαι τὸν θεόν. Ὁ δὲ Νάρκισσος ἰδὼν αὐτοῦ τὴν ὄψιν καὶ τὴν μορφήν ἐπὶ κρήνης ἰνδαλλομένην τῷ ὕδατι, καὶ μόνος καὶ πρῶτος ἑαυτοῦ γίνεται ἄτοπος ἐραστής· τέλος ἀμυχανῶν, καὶ δίκαια πάσχειν οἰηθεὶς ἀνθ' ὧν Ἀμεινίου ἐξύβρισε τοὺς ἔρωτας, ἑαυτὸν διαχρᾶται. Καὶ ἐξ ἐκείνου Θεσπιεῖς μᾶλλον τιμᾶν καὶ γεραίρειν τὸν Ἐρωτα καὶ πρὸς ταῖς κοιναῖς θεραπαίαις καὶ ἰδίᾳ θύειν ἔγνωσαν· δοκοῦσι δ' οἱ ἐπιχώριοι τὸν νάρκισσον τὸ ἄνθος ἐξ ἐκείνης πρῶτον τῆς γῆς ἀνασχεῖν, εἰς ἣν ἐχύθη τὸ τοῦ Ναρκίσσου αἷμα. „Boiótia Thesipiai nevű városában (a város nincs messze a Helikóntól) nevelkedett egy nagyon szép ifjú, Narkissos, aki megvetette Eróست és udvarlóit. Míg a többi udvarlója már lemondott az ostromlásáról, egyedül Ameinias tartott ki, de ő is mindhiába. Narkissos ki sem jött hozzá, s inkább kardot küldött Ameiniasnak. Erre az ifjú e karddal megölte magát Narkissos ajtaja előtt. Ameinias mindeközben szüntelenül az istenhez fohászkodott, hogy legyen a megbosszulója. Ezután Narkissos, mikor meglátta saját arcát és alakját a forrás vizében, elsőként és egyedülként – furcsa módon – saját magába habarodott bele. Végül, miután tanácstalanságában azt gondolta, hogy szenvedése jogos, hiszen visszaélt Ameinias szerelmével, végzett magával. Ettől fogva, a thesopiaibeli megtanulták jobban félni és tisztelni

sanas²⁸ töredékes vagy rövid beszámolóitól eltekintve – egészen Ovidius *Metamorphoses*éig váratott magára (Ov. *Met.* 3, 339–512). Ezt követően viszont a mítosz a császárkori irodalomban gyakran előkerül és sokak által kedvelt történetté lép elő Columellától²⁹ és Statiustól³⁰ Plótinuson³¹ és Nonnoson³² át egészen az *Anthologia Latina* epigrammaköltőig.

A Kr. u. 3. század hajnalán, a lémnosi Philostratos festményekhez, egy évszázaddal őutána pedig Kallistratos szobrokhoz készít leírásokat. Mindkét szerző művében szerepel a tükörképében elmerülő Narkissos.

Szinte biztosra vehető, hogy az id. Philostratos verbalizált Narkissos festménye (Philostr. *Im.* 1, 23) hatással volt Kallistratos leírására is. Mindkét szofista tisztában van a *descriptio* műfajában rejlő lehetőségekkel, ezért inkább a vizuális ábrázolás és a műalkotás által kiváltott hatások kérdéseire fókuszálnak: Narkissossal explicit műtárgyként, semmint mitológiai szereplőként bánnak.³³ Ennek ellenére a mítosz kulcsfontosságú elemeit (virággá válás, önabszorpció) exkurzusszerűen mégis megvillantják, de a mítoszt – mondhatni – retorikailag teljesen átdolgozzák egy szubjektív – a szemlélődés, természetközelség és szexuális vágy kérdéseire koncentráló – elmélkedéssé.³⁴

Közös vonás a két szofista leírásában az is, hogy teljes egészében száműzik Échót, aki Ovidius óta Narkissos történetétől már elválaszthatatlan.

Nem lehet kizárni, hogy Kallistratos is ismerhette Ovidius újszerű Narkissos-történetét, pontosabban az Échó, Narkissos és önmaga tükörképe közötti szerelmi háromszöget. A szofista ugyanis a nimfát máshol, a szatír és Memnón leírásában szerepelteti. Az első *ekphrasis*ban, feltűnően erotikus kon-

Eróst és a hivatalos szertartások mellett magán céllal is áldozni neki. A helyiek úgy tartják, hogy a nárcisz azon a helyen nőtt ki a földből, ahová Narkissos vére kifolyt.” (A tanulmányban hozott valamennyi idézet, amennyiben másként nem jelölöm, saját fordítás.)

²⁸ Paus. 9, 31,7–9.

²⁹ Col. 6, 35.

³⁰ Stat. *Theb.* 7, 340skk.

³¹ Plot. 1,6: Narkissos történetének allegorikus értelmezéséhez és a tükör szerepéhez ld. KERÉNYI (1995: 103–113). Narkissos Plótinus történetében vízbe fullad, amikor megpróbálja átölelni a vízben lévő tükörképét.

³² Nonn. *D.* 48, 581–586.

³³ Vö. Luc. *Charid.* 24; *Ver. hist.* 2, 17,19; *Dial. mort.* 11, 1, 3.

³⁴ ELSNER (1996: 247–261).

textusban egy szoborcsoporth részeként találjuk Pan ölelő karjában, egy fuvolázó szatír mellett.³⁵ Ettől eltér az a pozíció, amit a kilencedik, Memnón szoborleírásában olvashatunk. Itt ugyanis az ovidiusi *Metamorphoses*ből ismerős szerepkörében csak ismételgetni képes azt, amit Memnón szobra címez felé.³⁶

A kallistratosi szoborleírásra nemcsak Philostratos leírása, hanem Ovidius költeménye is hatást gyakorolt.³⁷ A két szöveg közötti közös nevező Ovidius plasztikus ábrázolás-technikákból kölcsönözött összevetésében érhető tetten, ahol Ovidius a saját képmásától elbűvölt Narcissus mozdulatlanságát nem máshoz, mint egy parosi márványszoborhoz hasonlítja (Ov. Met. 3, 418sk. *adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem haeret, / ut e Pario formatum marmore signum*). Ez az ovidiusi asszociáció akár buzdíthatta Kallistratost is arra, hogy a festészet helyett válassza a szobrászati formát a boiót ifjú megjelenítéséhez.

§

Narkissos jól ismert képi ábrázolásai valószínűleg éppen Ovidius költeményének hatására kezdtek elterjedni a császárkor első századában.³⁸ Az ifjú vadász ovidiusi története – a festészettől és a mozaikoktól a kis- és nagyszobrászaton át a vésett drágakövekig – a római művészetnek szinte valamennyi műfajába beszüremkedett és a késő antikvitásig megőrizte töretlen népszerűségét.³⁹ Bizonyos tehát, hogy Kallistratos maga is találkozhatott ezekkel a Narkissos-ábrázolásokkal.

³⁵ Callistr. *Stat.* 1, 5,1–5: παρεισθίκει δὲ ὁ Πάν γανύμενος τῇ αὐλητικῇ καὶ ἐναγκαλισάμενος τὴν Ἥχῳ, ὥσπερ οἶμαι δεδιώς, μὴ τινα φθόγγον ἔμμουσον ὁ αὐλὸς κινήσας ἀντηχεῖν ἀναπέιση τῷ Σατύρῳ τὴν Νύμφην: „A szatír mellett Pan állt, aki örömét lelte az aulos muzsikában és Échót magához ölelte, mert gyanítom, félt tőle, hogy a fuvola hangja a nimfát a szatírnak címzett válasza serkenti.”

³⁶ Callistr. *Stat.* 9, 3, 7–10: ἐκείνῳ τῷ Μέμνονι καὶ τὴν Ἥχῳ λόγος ἀντηχεῖν, ὅποτε φθέγγοιτο, καὶ γοερὸν μὲν στενάζοντι γοερὸν ἀντιπέμπειν μέλος, εὐπαθοῦντι δὲ ἀνταποδιδόναι τὴν ἡχὴν ἀντίμιμον: „Échó felelget ennek a Memnónnak, valahányszor csak megszólal: mikor jajveszékel, válaszul szomorú hang érkezik, amikor az öröm fogja el, ezzel az érzéssel megegyező hang felel vissza.”

³⁷ A három szerző különböző ábrázolás-elméleti érdeklődését tárja fel BALENSIEFEN (1990: 146–160).

³⁸ RAFN (1992: 709).

³⁹ RAFN (1992: 708, 52. sz.): Az utolsó ábrázolás egy kopt *tunica* díszítésén maradt fenn (Kr. u. 4. század vége – 5. század eleje).

A Vesuvius hamujában konzerválódott falfestmények jelentik a legbőségesebb tárgyi emlékanyagot.⁴⁰ A ma ismert festményekből közel ötven darab Pompeiiből került elő, legtöbbjük Vespasianus korából,



2. ábra: Narkissos a forrásnál
(Pompeii, Domus Lucretii Frontonis)
Ld. RAFN (1992: 704, 1. sz.)

amelyek az úgynevezett negyedik pompeii stílushoz sorolhatók. Amellett, hogy a negyedik festészeti stílus előszeretettel jelenít meg szemlélődő alakokat a fal központi regiszterében elhelyezett festményen, az is megmagyarázza a Narkissos-téma sikerességét, hogy az illúzió, a tükörkép művészetelméleti vonatkozásai iránt igen fogékonyak voltak a művelt nézők is.⁴¹

A pompeii festményeken Narkissost mindig sziklás vagy fákkal övezett árkádikus tájképbe helyezik (2. ábra). Hosszú haját virágokból vagy

levelekből font koszorú díszíti; az ifjú csaknem meztelen, köpenye csak lábait takarja el, a bal kezére támaszkodik, másik kezében lándzsát tart, s azt jobb vállára dönti.

Valamennyi falfestmény azt a pillanatot örökíti meg, amikor a fiatal fiú megpillantja saját tükörképét, arca tükröződik a vízfelszínen, tekintete lefelé vagy távolba mered. Az ifjút egyedül, vagy Échéval és/vagy fáklóját vízben eloltó Erósszal kiegészítve is ábrázolják.⁴²

⁴⁰ A falfestményekhez ld. RAFN (1992: 703–711) válogatott katalógusát. A legkorábbi ránk maradt műalkotás egy Nero korabeli stukkórelief Stabiae egyik fürdőjéből (BALENSIEFEN 1990, 140; 237, K 38, 35,1 Tafel). A legtöbb ábrázolás Vespasianus idejéből származik. A legújabb pompeii falfestmény felfedezéséhez ld. <https://www.geo.fr/histoire/a-pompei-de-nouvelles-fouilles-revelent-une-splendide-fresque-de-narcisse-194554>, 2019.03.14.

⁴¹ BÄBLER–NESSEL RATH (2006: 64–65).

⁴² Az egyes típusokhoz ld. részletesen RAFN (1992: 703–711) válogatott katalógusát és kommentárját.



3. ábra: Narkissos (Mozaik részlete Antiocheiából)
Ld. RAFN (1992: 704, 9. sz.)

A Kr. u. 2–3. századi padlómozaikokon jobbra a pompeii falfestmények képi programjával találkozunk, de akadnak közöttük olyan ábrázolások is, amelyek új elemekkel bővülnek, mint az az Antiocheiából⁴³ előkerült mozaik (3. ábra),⁴⁴ amelyen Narkissos jobb kezének felemelésével – ez, mint egy a tükörképének megpillantására adott reakció – kizökken a korábbi nyugalmi pozíciójából, mert a vízben nem csupán egy arcot, hanem saját elmúlását is felismerte.⁴⁵

Ami a plasztikai alkotásokat illeti, a Narkissossal kapcsolatba hozható szobortípusok legjavát a Hadrianus-Antoninus korabeli római másolatok között leljük fel.⁴⁶ Az egyik jellegzetes szobortípus Narkissost álló alakként, olykor keresztbe tett lábakkal ábrázolja; mindkét karját – összekulcsolva – fején nyugtatja; koszorúval díszített fejét bal válla irányába kissé megdönti (4. ábra).⁴⁷ Ezt a szobortípust Polykleitos, Praxite-

⁴³ Csak ebben a városban négy Narkissos-mozaikot is találtak. A téma iránti nagyfokú érdeklődést Antiocheia vízbőségével magyarázzák: BÄBLER–NESSELRATH (2006: 60).

⁴⁴ RAFN (1992: 704, 9. sz.).

⁴⁵ A kézmozdulatban rejlő drámai lehetőséget valószínűleg dionysosi ikonográfia eszköztárból kölcsönözték, ahol a felemelt kar valamiféle rémíztető, általában vízben realizált látomásra vagy baljós ómenre adott reakció volt TAYLOR (2008: 63–64).

⁴⁶ Ld. részletesen RAFN (1992: 703–711) katalógusát és képanyagát.

⁴⁷ A pompeii *Casa del Ganimedé*-ben található falfestményén Narkissos áll, jobb karját fején pihenteti, míg másik kezében két lándzsát fog, melyekre támaszkodik. A festményről elképzelhető, hogy pontos reprodukciója annak a kora hellénisztikus kori szobortípusnak, ami nem sokkal Praxitelész és Lysippos működése után készülhetett. BALESIEFEN (1990: 51) joggal hívja fel a figyelmet a falfestmények elemzésének buktatójára, amikor ezekben a különböző szobortípusok hatását szeretnénk kimutatni: „Die Unterschiedlichkeit gerade auch dieser einfachsten Narzißbilder in Details sowie ihre typologische Verwandtschaft mit jenen anderen Darstellungen mythologischer Gestalten verbietet...ein derartig direktes Rückschließen auf ein griechisches Original. Auch

lés és Lysippos iskolájához is próbálták kötni, de még az is felmerült, hogy késő hellénisztikus kori haját igazgató Aphrodité-szobor áll a háttérben.⁴⁸ Mindeztől azonban nem jutott nyugvópontra kérdés.⁴⁹

A Kr. u. 2. század végére, 3. század elejére keltezett vatikáni *strigilis*-szarkofág domborművének ugyanezt a típust választották (5. ábra),⁵⁰ hogy a sepulchrális művészetben Erósszal, Psychével, Ganymédésszel vagy Gráciákkal együtt a korai elmúlás, a szépség, a szerelem és a lélek szimbólumává válhasson.⁵¹

Miután áttekintettük azokat a legfontosabb irodalmi forrásokat és képzőművészeti műveket, amelyek akár Kallistratos leírásának forrásvidékei is lehettek, nézzük magát a leírást.



4. ábra: Narkissossal azonosított márványszobor (Párizs, Louvre)
Ld. RAFN (1992: 705, 21. sz.)



5. ábra: Narkissos és Erós a vatikáni strigilis-szarkofág domborművének egyik sarkában (részlet) Ld. TAYLOR (2008: 61, 32. sz.)

das Herausstellen eines einzelnen Wandbildes als getreue Kopie eines griechischen Vorbildes kann letztlich nur auf subjektiven Kriterien beruhen.“

⁴⁸ Vö. Zanker (1966: 164).

⁴⁹ TAYLOR (2008: 58).

⁵⁰ Bővebben: SICHTERMANN (1986: 239–242)

⁵¹ BALENSIEFEN (1990: 147).

Kallistratos: Leírás Narkissos szobrához (Callistr. Stat. 5)

ΕΙΣ ΤΟ ΤΟΥ ΝΑΡΚΙΣΣΟΥ ΑΓΑΛΜΑ

(1) Ἄλσος ἦν καὶ ἐν αὐτῷ κρήνη πάγκαλος ἐκ μάλα καθαροῦ τε καὶ διαυγοῦς ὕδατος, εἰστήκει δὲ ἐπ' αὐτῇ Νάρκισσος ἐκ λίθου πεποιημένος. παῖς ἦν, μᾶλλον δὲ ἡίθεος, ἡλικιώτης Ἐρώτων, ἀστραπὴν οἶον ἐξ αὐτοῦ τοῦ σώματος ἀπολάμπων κάλλους. ἦν δὲ τοιόνδε τὸ σχῆμα· κόμαις ἐπιχρύσοις ἤστραπτεν κατὰ μὲν τὸ μέτωπον τῆς τριχὸς ἐλίσσομένης εἰς κύκλον, κατὰ δὲ τὸν αὐχένα κεχυμένης εἰς νῶτα, ἔβλεπε δὲ οὐκ ἀκράτως γαῦρον οὐδὲ ἱλαρὸν καθαρῶς ἐπιπεφύκει γὰρ ἐν τοῖς ὄμμασιν ἐκ τῆς τέχνης καὶ λύπη, ἵνα μετὰ τοῦ Ναρκίσσου καὶ τὴν τύχην ἡ εἰκὼν μιμῆται.

(2) ἔσταλτο δὲ ὥσπερ οἱ Ἑρωτες, οἷς καὶ τῆς ὥρας τὴν ἀκμὴν προσεΐκαστο. σχῆμα δὲ ἦν τὸ κοσμοῦν τοιόνδε· πέπλος λευκανθῆς ὁμόχρως τῷ σώματι τοῦ λίθου περιθέων εἰς κύκλον, κατὰ τὸν δεξιὸν ὦμον περονηθεὶς ὑπὲρ γόνυ καταβαίνων ἐπαύετο μόνην ἀπὸ τοῦ πορπήματος ἐλευθερῶν τὴν χεῖρα. οὕτω δὲ ἦν ἀπαλὸς καὶ πρὸς πέπλου γεγωνῶς μίμησιν, ὥς καὶ τὴν τοῦ σώματος διαλάμπειν χροάν τῆς ἐν τῇ περιβολῇ λευκότητος τὴν ἐν τοῖς μέλεσιν αὐγὴν ἐξιέναι συγχωρούσης.

(3) ἔσθη δὲ καθάπερ κατόπτρῳ τῇ πηγῇ χρώμενος καὶ εἰς αὐτὴν περιχέων τοῦ προσώπου τὸ εἶδος, ἡ δὲ τοὺς ἀπ' αὐτοῦ δεχομένη χαρακτῆρας τὴν αὐτὴν εἰδωλοποιῖαν ἤνυεν, ὥς δοκεῖν ἀλλήλαις ἀντιφιλοτιμεῖσθαι τὰς φύσεις. ἡ μὲν γὰρ λίθος ὅλη πρὸς ἐκεῖνον μετελλάττετο τὸν ὄντως παῖδα, ἡ δὲ πηγὴ πρὸς τὰ ἐν τῇ λίθῳ μηχανήματα τῆς τέχνης ἀντηγωνίζετο ἐν ἀσωμάτῳ σχήματι τὴν ἐκ σώματος ἀπεργαζομένη τοῦ παραδείγματος ὁμοιότητα καὶ τῷ ἐκ τῆς εἰκόνος κατερχομένῳ σκιάσματι, οἶον τινὰ σάρκα τὴν τοῦ ὕδατος φύσιν περιθεῖσα.

(4) οὕτω δὲ ἦν ζωτικὸν καὶ ἔμπνουν τὸ καθ' ὑδάτων σχῆμα, ὥς αὐτὸν εἶναι δοξάσαι τὸν Νάρκισσον, ὃν ἐπὶ πηγὴν ἐλθόντα τῆς μορφῆς αὐτῷ καθ' ὑδάτων ὀφθείσης παρὰ Νύμφαις τελευτῆσαι λέγουσιν ἐρασθέντα τῷ εἰδῶλι συμμῖξαι καὶ νῦν ἐν λειμῶσι φαντάζεσθαι ἐν ἡριναῖς ὥραις ἀνθοῦντα. εἶδες δ' ἂν ὥς εἷς ὢν ὁ λίθος τὴν χροάν καὶ ὀμμάτων κατασκευὴν ἤρμοζε καὶ ἡθῶν ἱστορίαν ἔσφωζεν καὶ αἰσθήσεις ἐνεδείκνυτο καὶ πάθη ἐμήνυνεν καὶ πρὸς τριχώματος ἐξουσίαν ἠκολούθει εἰς τὴν τριχὸς καμπὴν λυόμενος.

(5) τὸ δὲ οὐδὲ λόγῳ ῥητὸν λίθος εἰς ὑγρότητα κεχαλασμένος καὶ ἐναντίον σῶμα τῇ οὐσίᾳ παρεχόμενος· στερεωτέρας γὰρ

τετυχηκῶς φύσεως τρυφερότητος ἀπέστελλεν αἰσθησιν εἰς ἀραιὸν
τινα σώματος ὄγκον διαχεόμενος. μετεχειρίζετο δὲ καὶ σύριγγα, ἥς
νομίοις θεοῖς ἐκεῖνος ἀπήρχετο καὶ τὴν ἐρημίαν κατήχει τοῖς
μέλεσιν, εἶποτε μουσικοῖς ψαλτηρίοις προσομιλῆσαι ποθήσειεν.
τοῦτον θαυμάσας, ὧ νέοι, τὸν Νάρκισσον καὶ εἰς ὑμᾶς παρήγαγον
εἰς Μουσῶν αὐλὴν ἀποτυπωσάμενος. [ἔχει δὲ ὁ λόγος, ὥς καὶ ἡ
εἰκὼν εἶχεν.]

„(1) Volt egy liget, benne csodaszép, kristálytisza vizű forrás, mellette márvány Narkissos szobor állt; egy gyermek vagy inkább már ifjúvá serdülő fiú volt; az Erósokkal egykorú, csak úgy ontotta testéből szépségének szikráit. Így ábrázolta Narkissost: aranyló haja ragyogott, tincsei körülölelték homlokát, s tarkójánál a hátára omlottak. Pillantása nem csupán örömet és nem tiszta derűt sugárzott, hanem szemeknek megjelenítésében bánat is volt, hogy e képmás ne csak Narkissost magát, hanem a sorsát is szemléltesse.

(2) Az Erósokra valló ruhát viselt, s a legszebb ifjúkorát szintén tőlük kölcsönözte. Öltözete a következő volt: márványtestével egyszínű, hófehér peplos ölelte körbe, jobb vállánál dísztü fogta össze, s térdéig ért le, de a csatos oldal felől lévő kart szabadon hagyta. Annyira finomnak és peplos-szerűnek hatott, hogy a test bőrfelülete átragyogott rajta, mert fehérsége lehetővé tette, hogy tagjairól kijusson a csillogás.

(3) Narkissos ott állt, mintegy a forrás vizét használta tükörként, s arcképét ebbe öntötte. A forrás befogadta a fiú arcvonásait és olyan tökéletesen alkotta meg ugyanazt a képet, hogy úgy tűnt, természetük egymással vetélkedik. A márvány minden részletében olyanná: a valódi fiúvá változtatta, míg a forrás versenybe szállt vele, hogy felérjen a művészet márványban kifejezett szakértelmével. Modelljéről testetlen formában élethű képmást hozott létre és bevonta a szoborról vetülő tükörképet a víz természetével, mintha test lenne.

(4) A vízben lévő alak annyira teli volt lélegző élettel, hogy már lélegzett is, s úgy tűnt, hogy ő az igazi Narkissos, akiről azt mesélik, hogy a forrás vizéhez ment, majd megpillantva benne saját képmását a nimfák között vesztette életét, mert saját képmásával vágyott szerelembe vegyülni, s most a tavaszi réteken virág alakjába mutatkozik meg. Aki ránézett, úgy látta, hogy a márvány – noha színében egységes volt – összhangban volt szemének megjelenítésével, megőrizte jelleméről való ismereteit, kimutatta érzéseit, felfedte szenvedélyét és megjelenítette hajviseletének pompáját: még a tincseinek görbületében is feloldódott.

(5) Valójában szavakkal el sem mondható: egy kő, ami meglágyult és saját lényével ellentétes formát öltött. Noha természete kemény volt, mégis a finomság érzetét keltette, mintha épp feloldódna valamiféle porózus anyagban. Kezében syrinxet tartott, amelyet egykor a pásztorok isteneinek ajánlott, zenéjével betöltötte a pusztaságot, valahányszor művészi húros hangszerével vágyott játszani. Mivel ez a Narkissos csodálatot keltette bennem, ó ifjak, ezért formáltam szavakká és hoztam el nektek ide, a Múzsák udvarába. Szeretném, ha a beszédem is olyan lenne, mint amilyen maga a szobor volt.”

§

Kallistratos, hogy mozgásba hozza a leírást, *in medias res* egy idillikus *locus amoenus* közepére helyezi olvasóját. A közönségnek sem ismeretlen ez a hely: ez az *alsos*,⁵² ami az isteni szférához tartozik, de ideális terepe lehet az árnyas fák közötti, hús vizű forrás melletti lopott pásztorórának is. Szinte már várjuk, hogy a nimfák és a szatírok is megérkezzenek.

Az első képkocka nyomban kétértelmű, hiszen nem könnyű eldönteni, hogy a szobornak otthon adó bukolikus táj leírása vagy már a műalkotásé kezdődött el.⁵³ De nem tűnődhetünk sokat, mert Kallistratos mindjárt szemünk elé tárja Narkissos magányosan álló márványszobrát, amit közvetlenül a csörgedező forrásnál pillantunk meg.

E kép mögött nem pusztán egy fiktív irodalmi gyakorlat szándéka húzódik, a forrás mellett kiállított Narkissos-szobor kallistratosi víziója nagyon is valóságos. A víz, mint a mítosztól elválaszthatatlan hozzávaló mind az irodalmi beszámolókból, mind a császárkori művészet repertóriumából adatolható. Akár forrás csörgedezik, akár nyugodt víztükör, akár egy *hydriá*ból vizet öntögető Erós/nimfa van mellette, a víz mint az ábrázolás eleme a pompeii falfestmények és a császárkori mozaikok képi programjában kivétel nélkül megjelenik, sőt nem példátlan, hogy a Narkissost ábrázoló szobrok mellett relief-szerűen kidolgozzák a szobor arcának tükörképét is (6. ábra).⁵⁴

⁵² Az *alsos*-hoz *locus classicus*: Pl. *Phdr.* 230 b–c. A szerelmi regényirodalomban: Longus 1, 1, 4; Ach. Tat. 1, 2, 3.

⁵³ Vö. Verg. *Aen.* 1, 441sk.

⁵⁴ RAFN (1992: 708, 55. sz.).



6. ábra: Narkissossal azonosított márványszobor (modern kiegészítésekkel)
(Róma, Vatikán, Museo Chiaramonti)
Ld. BALENSIEFEN 1990, 39. Tafel 1,2. sz.

Amerre csak járt egy római polgár, dekorációs funkciójuknak köszönhetően, úton-útfélen találkozhatott Narkissos ábrázolásaival a vízzel összefüggésben álló helyszíneken, mint a *nymphaeum*okban, fürdőkben, kuktaknál, de a magánterekben is, a római villák *triclinium*-kertjének medencéinél, hogy a műtárgy igazi vízben való visszatükröződésével felidézhetővé tegyék Narkissos megrázó történetét.⁵⁵

Miután Kallistratos a szobrot megpillantotta, mintha távolról közelítene hozzá. Az első benyomásai alapján gyermeknek (παῖς) nevezi, de habozik és rögtön hozzáteszi, Narkissos inkább egy serdülő, érintetlen ifjú (ἡίθεος).⁵⁶ Ez a Narkissos korát tekintve leginkább a Kr. e. 6–5. századi görög vázaképek virágmotívumai és levélindák közé bújtatott fiatal szárnyas Erósait idézi. Az Erósok⁵⁷ virágokhoz köthető aspektusa (πολυανθεῖς: sokvirágúak)⁵⁸ (7. ábra) jól harmonizál a virággá változott Narkissos történetével.

⁵⁵ BÄBLER–NESSEL RATH (2006: 63–64); BALENSIEFEN (1990: 146).

⁵⁶ Vö. Ov. Met. 351sk.: *namque ter ad quinos unum Cephisius annum | addiderat poteratque puer iuvenisque videri.*

⁵⁷ Az Erós–Erótes kérdéskörhöz: ROSENMEYER (1951: 11–22).

⁵⁸ GREIFENHAGEN (1957: 7); *Anacreonta* 55, 7: *πολυανθεῶν* Ἑρώτων, | ἀφροδίσιόν τ' ἄθυρμα (virágoknak örvendező Erósok szerelmes játékát); Ld. Platón Erós-dicséretét (Pl. *Smp.* 196a–b) „Tehát a legifjabb, a legfinomabb, s azonkívül még igen hajlékony alakú is. Mert nem lenne képes mindenhez hozzáidomulni, sem észrevétlenül besurranni minden lélekbe, s ugyanúgy kisurranni belőle, ha durva és merev volna. Ará-

Hogy már közel értünk a szoborhoz, az ifjú dús arany haját és a szemében megjelenő érzéseket önti szavakba. Itt egyszerre ölt testet a római művészet gyakorlata és a második szofisztika bravúros kifejezőmódja: ahogy egy Kr. u. 2. századi római, de a görög művészeti kánont szintetizáló reliefen, úgy a *techné* itt is képes egyetlen ábrázolásban összesűriteni az egész mítosz tragikumát.⁵⁹ Ez a fájdalom ránk, az olvasókra kihatással van, mert hiába az öröm, a szobor szeméből áradó λύπη némileg beárnyékolja azt a gyönyört, amit ez a külsőre daliás szobor látványa váltott ki.

Ezután a fiú ruhája következik és egy újabb *synkrisis* az Erósokkal: „Erósokra valló ruhát viselt, s a legszebb ifjúkorát szintén tőlük kölcsönözte” (Callistr. *Stat.* 5, 2,1: ἔσταλτο δὲ ὥσπερ οἱ Ἑρωτες, οἷς καὶ τῆς ὥρας τὴν ἀκμὴν προσεΐκαστο). Az Erósok többszöri megidézése egyrészt a szexuális és szerelmi vágy istenének ambivalens hatalmát vetíti a szövegre, másrészt Narkissos történetére utal. A Narkissos történetét taglaló irodalmi hagyományban (Pausanias és Konón) Erós csak rejtett módon bukkan fel az isten és az ifjú szülővárosa, a boiótiai Thespiiai összefüggésében.⁶⁰ Ezzel szemben a művészeti hagyomány az istent – Echóval és a többi nimfával együtt – sokkal hangsúlyosabb helyen és a vizuális



7. ábra: Attikai vörösalakos *kylix* tondóján Erós virággal (Firenze) (Kr. e. 510–500 k.)

Ld. GREIFENHAGEN (1957: 21, 4. sz.)

nyos és hajlékony alakjának nyomós bizonyítéka a kecses forma, mely – ebben mindenki egyetért – elsősorban Erósz sajátja; az esetlenség és Erósz közt ugyanis szakadatlan a háborúság. Bőrének szépségét az jelzi, hogy életét virágok közt tölti; mert ami nem terem virágot vagy már elvirágzott, legyen az test, lélek vagy bármi más, abban Erósz nem rak fészket, ahol azonban virággal s illattal ékes a hely, ott letelepszik és ott marad.” (Fordította: TELEGDİ Zs.)

⁵⁹ ELSNER (1998: 122).

⁶⁰ Paus. 9, 27, 1.; 9, 32, 7; valamint Conon *FGrH* 26, F I 24 (ld. 27.jz.).

narratíva egyik kulcsfontosságú résztvevőjeként tünteti fel,⁶¹ akinek képen betöltött funkciója számos értelmezési lehetőséget vet fel.⁶²

Kallistratos azzal, hogy a fiút voltaképp Erósnek álcázza, összemosza a két alakot; Erós mítoszban betöltött bűnrészességét Narkissosra ruházza, aki már maga táplálja a saját vesztét okozó, megtévesztő szerelem tüzt.

Zavarba ejtőnek hat az Erósoktól kapott ruha, a *peplos*, ami az archaikus és klasszikus korban Athénával és kizárólag a női szférával kapcsolatos.⁶³ Kallistratos bővebb magyarázatával válik világossá, hogy talán mégsem női *peplos*ról, hanem *chlamys*ről vagy ahhoz hasonló köpenyről van itt szó:

„Öltözete a következő volt: márványtestével egyszínű, hófehér *peplos* ölelte körbe, **jobb vállánál díszű fogta össze, s térdéig ért le, de a csatos oldal felől lévő kart szabadon hagyta.** Annyira finomnak és **peplos-szerűnek hatott** (πρὸς πέπλου γεγονῶς μίμησιν), hogy a test bőrfelülete átragyogott rajta, mert fehérsége lehetővé tette, hogy tagjaírói kijusson a csillogás. (Callistr. *Stat.* 5, 2, 2–10)

Lehetséges, hogy Kallistratos *peplos*nak álcáz egy *alicula chlamys*,⁶⁴ amelynek minkét vége egy-egy, szárnyakra (πτερούγες) emlékeztető szöveget zár be, s szövegében ebbe öltöztette a Narkissos-szobrot, hogy valamilyen módon Erós szárnyait is vizualizálja rajta.

⁶¹ RAFN (1992: 705–707).

⁶² Erós lefelé fordított fáklyájának értelmezéséhez: TAYLOR (2008: 64–66).

⁶³ Ld. bővebben: LEE (2003: 118–146).

⁶⁴ Vö. Suid. s. v. Ἀλλικα: χλαμύδα κατὰ Θεσσαλοῦς: ἄλλικα χρυσεῖησιν ἐεργομένην ἐνέτησιν. „Allix: a thessaliaiak szerint egy *chlamys*, amit aranyozott brossal fogtak össze.” J. YATES, *Chlamys*, 1875:

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA*/Chlamys.html, 2019.03.14.

A vadászok viseletéhez tartozó *chlamys* Narkissos attribútumai közé is könnyebben beilleszthető lenne, hiszen Ovidiustól tudjuk, hogy Narkissos – akárcsak Hippolytos vagy Adónis – szintén vadász ([...] *hunc trepidos*



8. ábra: Vörösalakos *lekythos*on Erös íjjal (Brygos-festő) (Kr. e. 490-480 k.)
Ld. <https://www.kimbellart.org/collection/ap-198416>, 2019.03.19.

agitantem in retia cervos, Ov. Met. 3, 356). Ennek megfelelően a falfestményeken és a mozaikokon gyakran ábrázolják vadász-lándzsával és *petasos*ban. A vadászat ugyanakkor az Erósok világától sem idegen tevékenység, ami az irodalmi forrásokból⁶⁵ és művészeti ábrázolásokból (8. ábra) (különösen a hellénisztikus és római korban) adatolható.

Joggal merül fel a kérdés, mi a célja szerzőnknek azzal, hogy látszólag egy női ruhába bújtatja Narkissost? Nincs okunk

feltételezni, hogy egy olyan, alapos görög műveltség-gel rendelkező szónok, mint Kallistratos, ne lenne tisztában e görög ruhadarabok típusaival, és ne feltételezhetnénk egy tudatos írói szándékot amögött, hogy a köpenyt *peplos*ként emlegeti.

Mára ugyan nyoma veszett annak az euboiai Oichaliából előkerült, a Kr. e. 5. század második negyedére datálható fogadalmi(?) bronzszobrocskának, ami női *peplos*ban, bőségszaruval ábrázolta Achelóos folyamistent (9. ábra), aki ugyanúgy, mint Narkissos, az *alsos* szférájához tartozik,⁶⁶ és akit a nimfákkal együtt különösen édesvízi források melletti barlangokban tisztelték. A művészeti hagyományból ez az egyetlen ábrázolás, ami egy férfi *peplophorost* jelenít meg.⁶⁷



9. ábra: Achelóost ábrázoló bronzszobrocska (Kr. e. 5. század második negyede)
Ld. LEE (2006: 318, 1. sz.)

⁶⁵ Pl. Smp. 203d, 5: θηρευτῆς δεινός (félelmetes vadász); Xen. Mem. 1, 3, 13.; Philostr. Im. 1, 6.: nyulakra vadászó Erósok.

⁶⁶ Phdr. 230 b–c, vö. Philostr. Im. 1, 23, 2, 1–2: Philostratos leírásában Narkissost egy Achelóosnak és nimfáknak szentelt barlangnál (τὸ μὲν οὖν ἄντρον Ἀχελώου καὶ Νυμφῶν) találjuk.

⁶⁷ A szobor értelmezéséhez ld. LEE (2006: 317–325).

A görög irodalomban a *peplos* a férfiak világával összefüggésben először a klasszikus kori tragédiaköltészetben kerül elő. Aischylos, Sophoklés és Euripidés darabjaikban azzal, hogy *peplos*ban ábrázolják a tragédiáik férfi szereplőit, elnőiesítik, elpuhulttá, maszkulin jellegüktől megfosztottá teszik őket és ezzel egyúttal a halálukat is előre vetítik.⁶⁸

Kallistratos, akire a tragédiaköltők közül Euripidés lehetett a legnagyobb hatással,⁶⁹ ebből a közegeből, a klasszikus kori tragédiák világából kölcsönözte a férfi *peplophoros*-toposzát is, hogy egyrészt kidomborítsa a saját képmásába belehabarodó Narkissos *animáját*, másrészt már a leírás elején prognosztizálja a fiú halálát.



10. ábra: Narkissos és Erós (Pompeii, I,14,5) Ld. TAYLOR (2008: 73, 40. sz.)

Narkissos nőies vonásaihoz a pompeii falfestmények is kínálnak párhuzamot. Jóllehet Narkissos idővel egyre férfiasabb jegyeket ölt magára – állapítja meg Ruban Taylor, de a Kr. u. 1. században Narkissost csaknem *androgyn* külsővel – erre a halvány bőrszín, a széles csípő és a nőies keb-

⁶⁸ Az *Oresteia*ban Klytaimnéstra egy *peplos*ban csalta törbe Agamemnónt (A. Ag. 1125–1128; Cho. 999–1000; Eum. 633–635). Az euripidési *Bacchánsnők*ben Pentheus azért ölti magára a *peplos*t, hogy megleshesse a thébai nőket. Azonban észrevették és szétépték. (E. Bacch. 821–838; 927–938). Hippolytos Euripidés darabjában (E. Hipp. 606; 1458), míg Héraklés, a *Trachisi nők*ben (S. Tr. 600–613; 674; 756–776) és az *Őrjöngő Héraklés*ében (E. HF 520; 626–627; 629–630) visel *peplos*t. Ld. még Diod. Sic. 4, 14, 3. szöveghelyét, ahol Héraklés a *peplos*t Athénától kapja.

⁶⁹ Ld. Callistr. Stat. 8 és 13 leírásokat, ezekben név szerint is megemlíti Euripidést. Vö. ALTEKAMP (1988: 106)

lek utalnak – ábrázolják, ami az egyik legkedveltebb ábrázolásmódnak számított (10. ábra). A kora császárkor vizuális nyelve ezzel a fiatal fiú végzetes gyengeségét közvetíti, tétlensége és védtelensége elpuhulttá, túlzott vágyakozása összeférhetetlenné teszi a római férfi *personájával*.⁷⁰

Zanker mutat rá, hogy Narkissos gyakran Hermaphroditus alakjához hasonlít és a vésett ékköveken a kéztartása szintén Hermaphroditus képi ábrázolásaival egyezik meg (11. ábra).⁷¹

A következő *caputok*ban Kallistratos a közeli képek helyett kiindulópontjához kanyarodik vissza és a szobor forrásnál lévő, az ovidiusi történetből kiragadott pozíciójára összpontosít. Ebből a pozícióból egy kiélezett versenyhelyzet – a három- és kétdimenziós síknak, azaz a márványnak és forrásnak a párharca – alakul ki. A *paragoné*ba harmadikként, Kallistratos is bekapcsolódik és így egy, a verbális és az ábrázolóművészet közötti összecsapás szintjére helyezi a kérdést: melyik tudja Narkissost a lehető legelethűbben leképezni?

A művészet az élettelen anyagokat élő műalkotásokká teszi: először „a márvány minden részletében átváltozott azzá, valódi fiúvá” (Callistr. *Stat.* 5, 3, 5–6: ἡ μὲν γὰρ λίθος ὅλη πρὸς ἐκεῖνον μετελλάττετο τὸν ὄντως παῖδα).⁷² De a víz felszíne komoly versenytársnak tűnik, s ele-



11. ábra: Narkissos és Artemis? egy gemmán (Párizs, Cabinet des Médailles) Ld. RAFN (1992: 708, 58.

⁷⁰ TAYLOR (2008: 70; 80).

⁷¹ „Wie sehr das Weibliche und die Selbstbefangenheit der frühen Kaiserzeit als Eigenschaften des Narziß vertraut waren, verdeutlicht die Annäherung seiner Gestalt an die des Hermaphroditen. In den pompeianischen Bildprogrammen findet man die beiden „iuvenes formosissimi“ als Pendantfiguren. Das allein würde nicht viel besagen wenn nicht die Bildtypen, die mythologischen Requisiten und selbst die Körperformen der beiden Gestalten miteinander vermischt und vertauscht würden.” ZANKER (1966: 166).

⁷² A következő félmondat nehezen értelmezhető: „a márvány átváltoztatta a valódi fiút olyanná, (ti. hogy megfeleljen a vízben lévőnek)” (ἡ μὲν γὰρ λίθος ὅλη πρὸς ἐκεῖνον μετελλάττετο τὸν ὄντως παῖδα). Ha a πρὸς ἐκεῖνον-hoz a τὸν ὄντως παῖδα

venség tekintetében mintha a tükörkép még a márvány teljesítményén is túltenni látszana: tökéletesen formázza meg a testet egy testetlen közegben és képes rá, hogy még a szobor tükörképe is húsvér emberről látszon vetülni.⁷³

Ezután Kallistratos rövid ideig elidőzik még a víztükörben megjelenő alaknál, hogy érzékeltesse annyira valóságosnak hat, hogy fülünk még lélegzetvételt is hallani véli. „Úgy tűnt, hogy ő az igazi Narkissos” (Callistr. *Stat.* 5, 4, 2–3: αὐτὸν εἶναι δοξάσαι τὸν Νάρκισσον) ott a vízben (talán a márványnál is valóságosabb?), akinek tragikus történetét ezen a ponton idézi fel: Narkissos „a forrás vizéhez ment, majd megpillantva benne saját képmását a nimfák között vesztette életét, mert saját képmásával vágyott szerelembe vegyülni, s most a tavaszi réteken virág alakjában mutatkozik meg” (Callistr. *Stat.* 5, 4,3–6: ὃν ἐπὶ πηγῇν ἐλθόντα τῆς μορφῆς αὐτῷ καθ' ὑδάτων ὀφθείσης παρὰ Νύμφαις τελευτῆσαι λέγουσιν ἐρασθέντα τῷ εἰδῶλι συμμιῆσαι καὶ νῦν ἐν λειμῶσι φαντάζεσθαι ἐν ἡριναῖς ὥραις ἀνθοῦντα.)

Ezután a szobor újra, mint egy pompás műalkotás kerül előtérbe: a művészet egy és ugyanazon márványból mesteri módon alkotja meg nemcsak Narkissos bőrét, haját és szemét, hanem az érzéseit és egész *éthos*át is. A művészet teljesítményére már szavakat sem találni – magától értetődik, hogy Kallistratos sikerrel birkózik meg a feladattal: hiszen a művészet képes elérni, hogy a kemény és rideg márvány lényegével elmentés (Callistr. *Stat.* 5, 5,3: ἐναντίον σῶμα τῇ οὐσίᾳ παρεχόμενος), olvatag anyaggá változzon, amely Narkissos mitikus sorsával függ össze.

Kallistratos szövegének ezen szakaszai természetesen felidéznek olyan művészetelméleti problémákat is, amilyen az *apaté* fogalma, ami a szofisták művészetről alkotott felfogásának egyik sarokköve volt. A szo-

*adjectivum praedicativum*ként tartozik, azt is jelentheti: „átváltoztatta magát azzá, valódi fiúvá.”

⁷³ Vö. A víztükörben megnyilvánuló természetközelséghez ld. Apuleius szoborcsoportot verbalizáló leírását: Apul. *Met.* 2, 4,5. „És ha előrehajolsz s belenézel a forrásba, amely az istennő lábainál csillámló csendes patakká szélesedik, a csüngő szőlőfürtök a megszólalásig híven tükröződnek benne s még mintha mozognának is. A márványlombok között Actaeon szobra mereszti kíváncsi szemét az istennőre; mindjárt szarvassá változik, de most még leselkedve várja, hogy Diana belépjen a márványpatak fürdőjébe.” (Fordította: RÉVAY J.)

fisták úgy gondolták, hogy a szemfényvesztő hatások legmegfelelőbb műfaja a festészet.⁷⁴ Ettől Platón megnyilatkozásai sem választhatók el, aki a festészet új vívmányaival egyre inkább szembefordulva a tükör és a tükörkép természetét metaforaként használta, hogy szemléltesse a festészet által keltett illúzió káros, ideáktól távoleső természetét.⁷⁵

Vitathatatlan, hogy a művelt rómaiak körében éppenhogy a tükörkép és az illúzió sokszínű irodalmi és művészetelméleti diskurzusai azok a témák, amelyek olyannyira népszerűvé tették a Narkissos témáját feldolgozó festészetet, amely egyúttal tökéletesen illett a negyedik pompeii stílus valóságot színlelő eszköztárához is.

Vajon felveheti-e egy plasztikus alkotás azt a pozíciót, hogy „illuzionisztikus” retorikai leírás tárgya legyen? A művészet és forrás versenyéből a kétdimenziós kép vagy a körplasztika aratja le a győzteseknek járó babért?⁷⁶

Bäbler az egész *Ekphraseis* perspektívájából értékeli ezt a szakaszt. Ami az első kérdést illeti, a kutató határozottan állítja, hogy Kallistratos leírásaiban egy szobor is el tudja látni az „illuzionisztikus” ábrázolás szerepét, mert nem érzi természetközelinek a kétdimenziós képet. Továbbá az *agónt* inkább eldöntetlennek értékeli, mivel a plasztikus forma feltétele a vízben lévő képmás élethűségének. A néző/olvasó számára az *ekphrasis* „csattanója” a szobor és tükörképe kettősségében és a közvetítők közötti átjárhatóságban rejlik. Az anyagok közötti határok és törvények megszűnnek és saját lényegükkel ellentétes formát kínálnak: a

⁷⁴ Már Gorgias is foglalkozott a kérdéssel: Gorg. *Hel.* 8 az illúziót és a mágiát a művészet lényegeként mutatja be. Továbbá: Plut. *De aud. poet.* 1. 15 D.

⁷⁵ Pl. *R.* 10, 596d, 8–596e, 7; 10, 603a, 10–603b2.

⁷⁶ BALENSIEFEN (1990: 158–159) szerint a realizmussal szorosan összefüggő *apaté*-motívummal Kallistratos mit sem törődik: számára az abszolút minőségi kritérium a realizmus és az elevenség megragadása mind a szobor, mind a tükörkép esetében. Az *ekphrasis* „csattanóját” abban látja, hogy a művészet és forrás versenyéből a kétdimenziós kép kerül ki győztesként. Kallistratost illetően nem pozitív ALTEKAMP (1988: 88) véleménye sem: „Narziss-Ekphrasis ein typisches Beispiel für Kallistratos' logische Widersprüche und sein Zunichtemachen der eigenen Pointen; er verderbe sich die Illusion des Narziss, der ja einen anderen im Wasser zu sehen glaubt, wenn er die Widerspiegelung der Statue als so lebendig charakterisiere, ‚dass es Narkissos selbst zu sein schien’.”

márvány – mint Narkissos az ovidiusi narratívában⁷⁷ – feloldódik, a víz elevenné és lélegzővé válik.

Noha szavakkal alig lehetséges leírni a márvány és a víz elevenességét, Kallistratosnak mégis sikerül. E teljesítményével sikerül szövegét egy szintre juttatnia az alaktalan vízzel, ami hússá, voltaképpen testté lényegül át, és a márvánnyal, amely feloldódik a porózus anyagban – egyszóval így, az ábrázolási közegek kölcsönös egymássá lényegülése során válhat Narkissos szobra tökéletes műalkotássá.⁷⁸

Ezzel az elméleti fejtegetés hirtelen félbeszakad, és új képek tárulnak elénk. Narkissos vadászhoz nem illő attribútumának, egy *syrinx*nek a bevezetésével a szofista dacolni látszik a korábbi hagyománnyal és a Narkissost voltaképpen juhait terelgető pásztorfiúvá alakítja.



12. ábra: Narkissos és Échó egy római *putealon* (Koppenhága, Thorvaldsens Museum)
Ld. <https://thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/L298/details>, 2019.03.19.

Erre utaló ábrázolásra Narkissos ikonográfiai repertoárjában egy helyen bukkanunk, egy Antoninus korabeli, Ostiából előkerült, ma csak gipsz-

⁷⁷ Ovid. *Met.* 3, 407–501. Vö. Pausanias 9, 31, 7.

⁷⁸ BÄBLER–NESSELATH (2006: 65–66).

másolatból ismert *puteal* domborművén (12. ábra).⁷⁹ Ezen az ábrázoláson Narkissos a nyáját terelgetve ér a nimfa egy *hydriából* fakasztott forrásához. A fiú búskomor tekintete, a szeméből áradó szomorúság tükrözheti mindazt, amit Kallistratos is megfogalmazott. A *puteal* másik oldalán Hylas látható, a nimfák éppen magukkal rántják a vízbe. Mindkettőjüket a nimfák áldozataként értelmezhetjük itt; olyan téma ez – ami úgy tűnik – megfelel egy kút díszítéséhez.⁸⁰

Kallistratos továbbá az inspirációt meríthette még az id. Philostratos *Eikones* c. művének 21. darabjából is. Ebben a lémnosi szerző egy bizonyos Olymposról ír, aki fuvolán játszik, eközben – ugyanúgy, mint Narkissos – a forrás vizébe veszik el tekintete.⁸¹

Ugyan kinek fuvolázol, Olympos? Mi szükség a zenére ezen az isten háta mögötti helyen? Hiszen nincs veled sem juhász, sem kecskepásztor, de még csak nem is a nimfáknak muzsikálsz, akik amúgy szépen táncra is perdülnének a fuvolád dallamára. Nem értem, miért örülsz ott a sziklánál lévő víznek, s miért merül el abba a tekinteted? (...) ⁸²
(Philostr. *Im.* 1, 21, 1–6)

Clayton Zimmermann találó, de elég kevés adattal alátámasztott felfétele továbbá az, hogy Kallistratos Narkissos címén tévedésből a bukolicus költészet mitikus feltalálóját, Daphnis egy bizonyos szobrát verbalizálta.

A kutató a kallistratosi *error* mögött konkrét műalkotást vél, a Nápolyi Régészeti Múzeumban őrzött szoborcsoporthoz⁸³ – külön-külön is sokszor reprodukált – *syrinxet* szorongató Daphnis szobrát (13. ábra), amelynek üdesége, lefelé szegett tekintete és – meglehet – a szobor víz mellett való felállítása tették Narkissossal összetéveszthetővé.⁸⁴

⁷⁹ RAFN (1992: 708; 711).

⁸⁰ BÄBLER–NESSEL RATH (2006: 63).

⁸¹ ZIMMERMANN (1994: 94).

⁸² Τί νι αὐλεῖς, Ὀλυμπε; τί δὲ ἔργον μουσικῆς ἐν ἐρημίᾳ; οὐ ποιμὴν σοι πάρεστιν, οὐκ αἰπόλος οὐδὲ Νύμφαις αὐλεῖς, αἱ καλῶς ἂν ὑπὸρχήσαντο τῷ αὐλῷ, μαθὼν δὲ οὐκ οἶδα ὅ τι χαίρεις τῷ ἐπὶ τῇ πέτρᾳ ὕδατι καὶ βλέπεις ἐπ' αὐτό.

⁸³ A Pan-Daphnis szoborcsoporthoz ld. HERRMANN (1975: 87–89).

⁸⁴ ZIMMERMANN (1994: 94–95).

Theokritos első *eidyllion*jában Daphnis korai halálának nem egészen világos körülményei tehetik indokolttá, hogy Daphnis és Narkissos között bármiféle képzőművészeti párhuzam szóba jöhet.⁸⁵ Zimmermann úgy gondolja, hogy Theokritos Daphnis halálát Narkissos elmúlásának a korábbi költői feldolgozásai alapján formálta meg.⁸⁶ Az idillikus környezet a csörgedező patakkal, a főszereplők önabszorpciója és a ἄ ... καλὰ νάρκισσος (Theoc. *Id.* 133) kifejezés egyértelmű utalás arra, hogy Theokritos Narkissos tragikus elmúlását Daphnis történetébe is beleszőhette.

Ahogy eddigi vizsgálatainkból is már részint kiderült, a képzőművészetben Narkissos nemcsak Daphnisszal állítható párhuzamba, hanem azokkal az égilakók és nimfák által vágyott fiatal fiúkkal is, akiket Hyginus a legszebb *ephēbosok*ról szóló katalógusában nevez meg:



13. ábra: Daphnis *syrinx*szel (római márványmásolat) (Brüsszel)
Forrás: Wikimedia

Akik a legdélcegebb ifjúk voltak: **Adonis**, Cinyras és Smyrna fia, akit Venus szeretett. **Endymion**ért, Aetolus fiáért Luna epekedett, **Ganymedes**, Erichthonius fiához Iovis vonzódott. **Hyacinthus**, Oebalus fia, ehhez meg Apollo. **Narcissus**, Cephisius folyó fia, aki saját magába habarodott bele. **Atlantius**, Mercurius és Venus gyermeke, akit **Hermaphroditus**nak neveznek. **Hylas**, Theodamas fia, akit Hercules szeretett meg. **Chrysippos**, Pelops fia, akit játékok közül ragadott el.⁸⁷ (Hyg. *F.* 271)

⁸⁵ A nehézséget a talányos ἔβα ῥόον (Theoc. *Id.* 140) kifejezés értelmezése jelenti.

⁸⁶ ZIMMERMANN (1994: 75–92).

⁸⁷ QVI EPHEBI FORMOSISSIMI FVERVNT. Adonis C<i>n<y>rae et Smyrnae filius quem Venus amauit. Endymion Aetoli filius quem Luna amauit. Ganymedes Eri<c>hthonii filius quem Iouis amauit. Hyacinthus Oebali filius quem Apollo amauit. Narcissus Cephisii fluminis filius qui se ipsum amauit. Atlantius Mercurii et Veneris filius qui Hermaphroditus dictus est. H<y>las Theodamantis filius quem Hercules amauit. Chrysippus Pelopis filius quem Theseus ludis rapuit.

Az a benyomásunk, hogy Kallistratos az ötödik *ekphrasis*ának megírásakor nem kizárólag a szigorúan vett Narkissost ábrázoló tárgyi emlékekre szorítkozott, hanem éppúgy a szeme előtt lebegtek ezeknek a Narkissossal rokon, a hellénisztikus művészet erotikus és idillikus repertoárjából származó *ephebi formosissimi* ábrázolásai is.

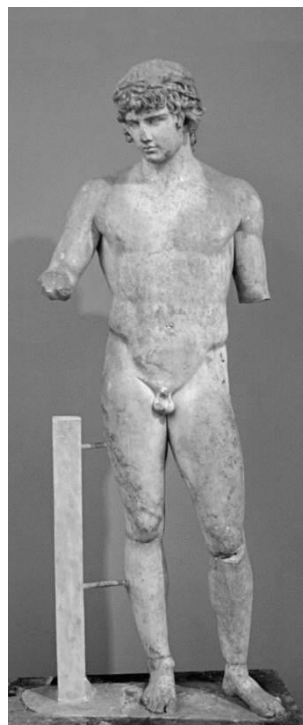
Sőt elképzelhető az is, hogy Narkissos kapcsán még a Nílusba fulladt, majd istenként tisztelt Antinousról⁸⁸ mintázott alkotások is hatással lehettek Kallistratosra, amelyek egykor, a Hadrianus-korabeli művészet ikonográfiájába is új szint hoztak (14. ábra).

Az egyiptomi Tebtynisből előkerült Kr. u. 2. század végi-3. század eleji papirusztöredéken ugyanis,⁸⁹ amely egy retorikai ujjgyakorlatokat tartalmazó antológia része lehet, Antinoust olyan mitológiai szereplők között leljük meg, akik növények, fák és virágok *epónymosai*, másrészt akiket tragikus haláluk rendel egymás mellé. Ebben Antinous Narkissossal is összevetésre kerül:

A nimfák megölték Krokost, s elragadták Hylast is; Kyparissos levette magát a sziklákról; Daphnét menekülés közben fogadta magába a föld. **Narkissos** gögtől vezérelve megölte magát, mintha mást (ölt volna meg). Csupán **Antinoos** virága édesebb mindezeknél ...⁹⁰

PMilVogl I 20 (1937) col. 3, 7–18.

A szöveg igencsak töredékes, mégis jól illusztrálja Antinous kulturális jelentőségét még évtizedekkel halála után is,⁹¹ továbbá azt is, hogy ab-



14. ábra: Antinous márványszobra (Delphoi)
Forrás: Wikimedia

⁸⁸ Antinous szépségéről: Clem. Alex. *Protrepticus* 4.

⁸⁹ DELGADO-PORDOMINGO (2008: 167–192.)

⁹⁰ νύμ[φ]αι Κρ[ό]κον | ἀπέκτειναν, Ὑλαν ἤρπα[σαν] | Νύμφαι, Κυπάρισσος κατ[ὰ] πελτρῶν ἔρειψε ἐ[αυ]τόν, Δ[ά]φνην | φεύγουσαν ὑπεδέξατο γῆ· Ν[ά]ρκισσος ὑπερφηφανεῖαι ἐρ[ε] . . . | ἐαυτὸν ὡς ἄλλον ἀπώλεσ[εν]· ἐν | δὲ μόνον τὸ τοῦ Ἀντινόου [ἄ]θος, | πάντων ἡδ[ι]ον διαφέρειν . . .

⁹¹ Antinous utóéletéhez ld. még a következő verses töredéket, ami Diocletianus korában született: P. Oxy. 63, 4352.

ban a közegben, amelyben Kallistratos is tevékenykedett, nem elképzelhetetlen kettejük közt párhuzamot vonni.

Másfelől Kallistratos, aki a klasszikus irodalmi hagyomány ápolását választotta hivatásának, kötelességének érezhette, hogy a régi, már számára is idealisztikus görög múltra is visszatekintsen. Ezt egy olyan, klasszikus előzmények nélküli történet esetében, amilyen Narkissosé, a klasszikus kori irodalmi és képzőművészeti hagyomány elemeinek (akár a görög vázáképek „sokvirágú” Erósok képeinek, akár az athéni tragédiák világából kölcsönzött férfi *peplophoros*-irodalmi toposzának) a beiktatásával tudta csak elérni, hogy a Narkissos-*ekphrasis* vonásaiban kissé klasszikus, kissé hellénisztikus, tehát római is legyen.

Felhasznált irodalom

- ALTEKAMP 1988 S. ALTEKAMP, *Zu den Statuenbeschreibungen des Kallistratos*, Boreas, 11 (1988), 77–154.
- ANDERSON 2009 G. ANDERSON, *Second Sophistic: A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, London, 2009.
- BALENSIEFEN 1990 L. BALENSIEFEN, *Die Bedeutung Des Spiegelbildes Als Ikonographisches Motiv in Der Antiken Kunst*, Tübingen, 1990.
- BÄBLER–NESSELRATH 2006 B. BÄBLER – H.-G. NESSELRATH, *Ars et Verba: die Kunstbeschreibungen des Kallistratos*, München, 2006.
- BENEDIKTSON 2000 D. T. BENEDIKTSON, *Literature and the Visual Arts in Ancient Greece and Rome*, Norman, 2000.
- BERNERT 1940 E. BERNERT, *Kallistratos*, in: *Paulys Real-Encyclopädie Der Classischen Altertumswissenschaft* (Supplementband VII: Adobogiona–Triakadieis), 1940, 317–318.
- BETTINI–PELLIZER 2003 M. BETTINI – E. PELLIZER, *Il Mito di Narciso*, Torino, 2003.
- BOULOGNE 2007 J. BOULOGNE, *Introduction*, in: J. BOULOGNE – J.-G. Blyweert – P. Guyon, *Callistrate: Quatorze visions: statues et bas-relief*, Villeneuve-d'Ascq, 2008, 11–40.
- BOWERSOCK 1969 W. BOWERSOCK, *Greek sophists in the Roman Empire*, Oxford, 1969.
- CORSO 2001 A. CORSO, *Attitudes to the Visual Arts of Classical Greece in Late Antiquity*, *Eulimene*, 2 (2001), 17–23.
- DELGADO–PORDOMINGO (2008) J. A. F. DELGADO – F. PORDOMINGO, *PMilVogl I 20: bocetos de "progymnasmata"*, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 167 (2008), 167–192.
- ELSNER 1998 J. ELSNER, *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire AD 100–450*, Oxford, 1998.

- ELSNER 1996 J. ELSNER, *Naturalism and the Erotics of the Gaze: Intimations of Narcissus*, in: N. Kampen – B. A. Bergmann, *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece, and Italy*, Cambridge, 1996, 247–261.
- FAIRBANKS 1931 A. FAIRBANKS, *Introduction*, in: A. Fairbanks (trans.), *Elder Philostratus, Younger Philostratus, Callistratus* (Loeb Classical Library Volume 256), London, 1931, 369–373.
- GREIFENHAGEN 1957 A. GREIFENHAGEN, *Griechische Erosen*, Berlin, 1957.
- HERRMANN 1975 A. HERRMANN, *Two Hellenistic Groups and Their Forerunners*, *Antike Kunst*, 18 (1975), 85–92.
- HEYNE 1801 C. G. HEYNE, *Callistrati statuarum Illustratio c. 1-extr.* Gottingae, 1801.
- KERÉNYI 1995 KERÉNYI K., *A tükröző tükör*, in: *Az égei ünnep*, Budapest, 1995, 103–113.
- LEE 2003 M. M. LEE, *The Ancient Greek Peplos and the 'Dorian Question.'* in: A. A. Donohue – M. D. Fullerton (eds.), *Ancient Art and Its Historiography*, 2003, 118–146.
- LEE 2006 M. M. LEE, *Acheloös Peplophoros: A lost statuette of a river-god in feminine dress*, *Hesperia* 75 (2006), 317–325.
- LUPPE 2006 W. LUPPE, *Die Narkissos-Sage in P.Oxy. LXIX 4711*, *Archiv Für Papyrusforschung und Verwandte Gebiete*, 52 (2006), 1–3.
- NAGYILLÉS 2012 NAGYILLÉS J., *Képzőművészet és epikus költészet: a mimésis mimésise?* in: Gesztelyi T. (szerk.), *Irodalom és képzőművészet a korai császárkorban*, Debrecen, 2012, 37–61.
- PLATT 2011 V. J. PLATT, *Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge, 2016.
- POLLITT 1974 J. J. POLLITT, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, New Haven, 1974.
- RAFN 1992 B. RAFN, *Narkissos*, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*: [vol. VI, 1–2], Zürich, 1992, 703–711.
- ROSENMEYER 1951 T. G. ROSENMEYER, *Eros: Erotes*, *Phoenix*, 5 (1951), 11–22.
- ROUSSELLE 2001 A. ROUSSELLE, *Images as Education in the Roman Empire (2nd-3rd Centuries C.E.)*, in: J. L. Too (ed.), *Education in Greek and Roman antiquity*, Leiden, 2001.
- SCHENKL–REICH 1902 K. SCHENKL – A. REISCH, *Praefatio*, in: K. Schenkl – A. Reisch (eds.), *Imagines et Callistrati Descriptiones*, Lipsiae, 1902, IV–LIII.
- SCHWEITZER 1925 B. SCHWEITZER, *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike: Mimesis und Phantasia; eine Studie*, Halle, 1925.
- SCHWEITZER 1932 B. SCHWEITZER, *Xenokrates von Athen: Beiträge zur Geschichte der antiken Kunstforschung und Kunstanschauung*, Halle, 1932.
- SICHTERMANN 1986 H. SICHTERMANN, *Narkissos auf römischen Sarkophagen*, in: E. Bohr, W. Martini, K. Schauenburg (eds.), *Studien Zur Mythologie Und Vasenmalerei: Konrad Schauenburg Zum 65. Geburtstag Am 16. April 1986*, Mainz am Rhein, 1986, 239–242.
- TAYLOR 2008 R. M. TAYLOR, *The Moral Mirror of Roman Art*, Cambridge, 2014.
- ZANKER 1966 P. ZANKER, *“Iste ego sum”*: *Der naive und der bewusste Narziß*, *Bonner Jahrbücher*, 166 (1966), 152–170.
- ZIMMERMANN 1994 C. ZIMMERMAN, *The Pastoral Narcissus: A Study of the First Idyll of Theocritus*, Lanham Md, 1994.